

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

33 | 2001

Dictionnaire du cinéma français des années vingt

R

Ravel, Ray, Renoir, Rimsky...



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/100>

DOI : 10.4000/1895.100

ISBN : 978-2-8218-1034-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2001

Pagination : 329-341

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« R », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/100> ; DOI : 10.4000/1895.100

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

R

Ravel, Ray, Renoir, Rimsky...

RAVEL Gaston (1878-1958)

- 1 Au début des années vingt, Gaston Ravel se trouve en Italie. Ce cinéaste très actif, sur la brèche depuis environ dix ans, d'abord comme scénariste et ensuite, à partir de 1914, comme cinéaste pour Gaumont durant quatre ou cinq ans, puis pour la société Charlotte qui relève en définitive de Pathé, rejoint la péninsule suite au succès d'un film produit en France par la Cines, *la Geôle*, distribué en Italie avec comme titre *L'ergastolo* (1918). Les critiques portent le film aux nues : le critique de *Film*, Aurelio Spada, en plus de l'énumération qu'il fait des différentes qualités de la mise en scène, du décor, de l'interprétation et de la photographie, conclue ses considérations sur le film en y voyant « une étude de l'âme » parfaitement réussie.
- 2 Mais ce n'est pas le seul motif qui puisse justifier, de la part de la Cines, l'engagement de Ravel : le cinéma italien commence à accuser les coups décochés par les films qui arrivent toujours plus nombreux d'outre-atlantique et, parmi les stratégies mises en place pour contrecarrer l'avalanche de pellicules hollywoodiennes, il y a aussi celle d'appeler des artistes étrangers de prestige pour revitaliser le tissu plutôt exsangue de la production nationale. Ce ne fut pas une idée très féconde : divers cinéastes et acteurs vinrent travailler de la France, de l'Allemagne et de l'Amérique, c'est le cas de Herbert Brenon, Henry Kolber, mais les résultats ne correspondirent pas aux attentes.
- 3 Mais avec Ravel, même si quelques-uns des films qu'il tourne en Italie n'obtiennent pas un très bon résultat, le bilan définitif peut certainement être considéré comme positif. Comme premier film lui est confié un projet plutôt ambitieux, la version cinématographique de *Cosmopolis*, un roman de Paul Bourget, dans lequel l'écrivain français observe sans pitié la corruption dans une métropole moderne, la Rome contemporaine. Les moyens mis à la disposition de Ravel sont exceptionnels : la distribution ne comprend pas moins de quatre actrices de premier plan et beaucoup de seconds rôles, à commencer par le ténébreux Alberto Capozzi qui dans le film est une sorte de Virgile qui guide le spectateur-Dante dans son voyage dans l'enfer social d'aujourd'hui. Ravel travaille sans s'accorder un moment de répit, il tourne beaucoup de prises. Au moment du montage, il décide de diviser le film en deux parties qui sont

intitulées *la Bataille des races* et *Victimes expiatoires*. *Cosmopolis* remplit les salles à sa sortie, il obtient d'excellentes critiques et est vendu dans de nombreux pays étrangers.

- 4 Entre temps, Ravel a déjà réalisé deux autres films durant l'année 1919, *Il gioco*, un sujet qui affronte un débat clinique très discuté à l'époque : le caractère d'un individu est-il le produit du milieu où il vit ou bien dépend-il de facteurs ataviques ? Avec trop d'intertitres, le film est un échec et le problème de la Cines demeure irrésolu. Le joli visage de Théa, la jeune protagoniste, ne réussit pas non-plus à rendre le film moins indigeste. *La volata*, de son côté, tiré d'une pièce de Dario Niccodemi, plusieurs fois interprétée au théâtre par Vera Vergani, n'obtient pas à l'écran la même approbation qu'à la scène : Vera Vergani apparaît, de l'avis général des critiques, plutôt mal à l'aise face à la caméra.
- 5 De la Cines, Ravel passe à la Caesar : Barattolo lui a offert un contrat avantageux pour qu'il orne de sa signature prestigieuse deux films avec Francesca Bertini. Mais que ce soit *Il nodo* ou *Fatale bellezza*, ces œuvres n'ajoutent rien aux déjà abondantes filmographies de l'actrice et du cinéaste. De plus, la censure intervient de façon importante, notamment sur le second film, amputé de trop de « scènes de séduction, de menace et de morbidité complaisante ».
- 6 C'est alors la Medusa Film du marquis Alfredo Capece Minutolo di Bugnano qui fait appel aux services de Ravel. La Medusa, fondée en 1916, avaient eu des moments de gloire à ses débuts avec de très bons films de mœurs (*Redenzione, I Borgia*) et les brillantes comédies de Lucio D'Ambra (*La signorina Ciclone, Il re, le torri e gli alfieri*), mais depuis lors elle vivait avec des productions mineures. L'arrivée de Ravel devrait lui faire retrouver ses anciennes splendeurs, telle est plus ou moins l'intention. On donne carte blanche au cinéaste français et Ravel se met à tourner plusieurs films les uns après les autres. Sans grand intérêt est *La rupe Tarpea*, avec la gracieuse, mais inapte comme actrice, Lucy di Sangermo, alors que *Temi* et *la Madonna errante* se révèlent d'une certaine épaisseur, construits sur mesure pour Linda Pini, une actrice aujourd'hui oubliée – du reste ses films ont été perdus – mais qui selon les jugements des critiques de l'époque était une femme naturelle, d'une élégance raffinée, capable d'une interprétation délicate et jamais outrancière.
- 7 La rencontre avec D'Annunzio est en revanche moins heureuse : l'adaptation de *Forse che si, forse che no* est mal accueillie aussi bien par le public que par la critique qui accuse Ravel d'avoir littéralement massacré un des romans les plus évocateurs du poète de Pescara, avec une réalisation honteusement plate. Mais les critiques acerbes, qui pour certaines se transforment en insultes – Ravel est taxé d'homosexualité hystérique – ne touchent guère le cinéaste. Du reste, Ravel est à nouveau au travail sur Paul Bourget, non plus l'écrivain dénonciateur des mœurs, mais le Bourget spirituel et romantique de *Idillio tragico*, que suit *Saracinesca*, tiré d'un roman de Francis Marion Crawford qui a pour cadre la Rome pontificale de 1865, un film dans lequel Ravel sait habilement éviter les mailles de la censure pour une histoire qui se déroule à l'ombre du Vatican, dont on évoque, avec les précautions nécessaires, les vices secrets et les vertus publiques.
- 8 La dernière réalisation italienne de Ravel est *Rabagas*, un drame de Victorien Sardou, dans lequel il imagine un coup d'État dans la principauté de Monaco organisé par un aventurier du nom de Rabagas. Il s'agit presque d'un film d'aventures, avec pour le rôle principal une erreur de casting : Totò Majorana et un acteur sicilien, particulièrement habile dans l'utilisation du dialecte, mais certes non idéal pour un travail de ce type. De

plus, la censure fait éliminer toute référence à la principauté de Monaco et impose que le drame se déroule dans un pays imaginaire.

- 9 L'examen des thèmes traités par des films comme *Cosmopolis*, *Temi*, *Saracinesca* ou *Rabagas*, donne l'impression que Ravel a, à plusieurs reprises, montré une certaine prédilection pour la critique sociale, position plutôt insolite pour le cinéma de cette époque, même si cet aspect est contrebalancé par la présence au cœur des récits d'actrices séduisantes comme Vera Carmi, Elena Makowska, Vera Vergani, Lindi Pini, probablement à la demande des producteurs.
- 10 Ces thèmes sociaux apparaissent en revanche beaucoup moins présents dans les films qu'à partir de 1923 Ravel réalise de retour dans sa patrie. *Ferragus* (1923) d'après *Histoire des treize* d'Honoré de Blazac, *On ne badine pas avec l'amour* (id.) d'après Alfred de Musset, *Jocaste* (1924) d'après Anatole France, *le Roman d'un jeune homme pauvre* (1926) d'après Octave Feuillet, *le Fauteuil 47* (id.) d'après la pièce de Louis Verneuil, *Figaro* (1928) d'après les pièces de Beaumarchais *le Barbier de Séville*, *le Mariage de Figaro* et *la Mère coupable*, à en juger par les comptes rendus publiés en France et à l'étranger, ne sont que des versions cinématographiques correctes d'autant de romans ou de pièces de théâtres. *Taô* (1923) est un habile feuilleton fait de dix épisodes, dans la lignée de ceux de Feuillade dans lequel on retrouve André Deed aux côtés de Joe Hamman. *Madame Récamier* (1927) offre à Marie Bell un grand rôle de composition. *L'Affaire du collier de la reine* (1929) n'est pas encore un film parlant, mais de larges parties en sont sonorisées.
- 11 À l'époque du parlant, Ravel tourne encore quelques films, des adaptations de Dumas fils avec *l'Étrangère* (1930) et de Molière avec *Monsieur de Pourceaugnac* (1932), et un *Fanatisme* (1933), avec Pola Negri, qui connaît une circulation très limitée.

Filmographie

- 12 *Cosmopolis* (1919) ; *La volata* (id.) ; *Il giogo* (id.) ; *La rupe tarpea* (1920) ; *Temi* (id.) ; *Il nodo* (connu aussi comme *Oltre la legge*, 1921) ; *Saracinesca* (id.) ; *Forse che si forse che no* (1922) ; *Fatale bellezza* (id.) ; *Idillio tragico* (id.) ; *Rabagas* (id.) ; *Taô* (10 épisodes, 1923), *Ferragus* (id.) ; *On ne badine pas avec l'amour* (id.) ; *Le Gardien du feu* (1924) ; *Jocaste* (id.) ; *L'Avocat* (1925) ; *Chou-Chou poids plume* (id.) ; *Le Fauteuil 47/Parkettsessel 47* (1926), *Mademoiselle Josette ma femme/Fraulein Josette meine Frau* (production franco-allemande, id.), *Le Roman d'un jeune homme pauvre/Mitgiftjäger* (production franco-allemande, id.) ; *Le Bonheur du jour* (1927) ; *Madame Récamier* (id.) ; *Figaro* (1928) ; *L'Affaire du collier de la reine* (1929).

RAY Man (1890-1976)

- 13 Emmanuel Rudnitsky se consacre très tôt à ses deux grandes passions : la peinture, d'abord vaguement cubiste, balançant ensuite entre dada et surréalisme ; et la photographie, qu'il commence à étudier et pratiquer dès 1915, l'année où il fait la connaissance de Duchamps, avec lequel il publie, en 1921, le premier et seul numéro de *New York Dada*, avec une intervention de Tristan Tzara. Mais le milieu artistique new-yorkais n'est pas fait pour les aventures d'avant-garde de style européen. Lorsque Marcel Duchamp décide de partir pour Paris, en 1921, Man Ray comprend que pour lui aussi le temps est venu de quitter les États-Unis pour la France.
- 14 Arrivé à Paris en juillet 1921, précédé de la réputation d'être un grand esprit dada, il est accueilli favorablement par le groupe des futurs surréalistes. C'est précisément le moment où la présence dada s'affaiblit alors que le projet de Breton prend de l'envergure. Grâce à ses nouveaux amis, Man Ray a la possibilité d'exposer presque aussitôt à la librairie Six, une petite librairie appartenant à Philippe Soupault. L'exposition subit le même sort que l'exposition Max Ernst l'année précédente : les

ventes sont nulles. Pour vivre, il fait alors de la photographie, surtout de tableaux pour des marchands d'art, les mêmes qui refusent ses œuvres dans leurs galeries. C'est à cette occasion qu'il invente les rayogrammes, un procédé photographique à contact direct, et qu'il exploite d'une façon nouvelle la solarisation.

- 15 Tout en se consacrant à la photographie, aux rayogrammes et à ses objets, il n'arrête pas pour autant de peindre ou de dessiner un peu chaque jour. Le succès atteint en tant que photographe lui permet de faire des expériences nouvelles en peinture qui frôlent tantôt le surréalisme, tantôt une *action painting* avant la lettre, tantôt un symbolisme tardif. Quoi qu'il en soit, quelques-unes parmi ses toiles les plus réussies, demeurent un sommet de l'imaginaire avant-gardiste de l'époque, comme *À l'heure de l'observatoire-les amoureux* (1934), *le Portrait imaginaire de D.A.F. de Sade* (1938), *les Tours d'Éliane* (1936), *Beau Temps* (1939), etc.
- 16 Lorsque la guerre éclate, Man Ray rentre aux États-Unis. Il abandonne Hollywood en 1951 et s'établit définitivement à Paris.
- 17 Inlassablement curieux, Man Ray a tout essayé dans les différentes techniques artistiques : de la peinture au dessin, de la photo aux ready-mades, du collage au design industriel, etc. Il était impossible pour lui de se dérober au charme du cinéma, avec ses immenses possibilités pour la plupart encore inexplorées. L'activité de Man Ray dans le cinéma fut brève mais très productive : dans la période 1923-1929, il réalise quatre films qui demeurent encore aujourd'hui un point de repère pour le cinéma d'avant-garde des années vingt.
- 18 Poussé par les possibilités qu'il voit dans les rayographies, Man Ray décide de s'acheter une petite caméra et quelques mètres de pellicule qu'il utilise pour des essais de prise de vue, sans aucun projet ni souci expressif. Tristan Tzara lui ayant demandé un film pour la soirée dada du « Cœur à barbe », la soirée qui marquera d'une manière définitive le rapport entre dada et les futurs surréalistes, Man Ray y fait projeter les images qu'il vient de tourner, sous le titre ironique de *Retour à la raison*. Pendant cent secondes on ne voit qu'une spirale mobile en papier, des bouts de pellicule constellés de flocons de neige produits en réalité par la chute d'allumettes et de punaises, un jeu de lumière sur la poitrine d'une femme nue, et presque rien d'autre. René Clair y voit le film dada par excellence.
- 19 Son second film est financé par un jeune *fan*, Arthur Wheeler, qui veut à tout prix que Man Ray fasse du cinéma, bien plus important à ses yeux que la photographie. Le film s'appelle *Emak Bakia* (1926), en basque : « Fous-moi la paix ». Le principe est le même que celui de *Retour à la raison*, mais à partir d'un projet plus organisé, tout en gardant néanmoins un ordre plutôt illogique. Après une suite d'images incohérentes, « soudain apparaissent sur l'écran les mots : "La raison de cette extravagance" et le spectateur cartésien se rassure en espérant qu'une explication rationnelle lui sera donnée. Mais il ne s'agit là que d'une nouvelle provocation [...]. Voilà les images qui suivent, en guise d'explication : un homme descend d'un taxi. Cet homme qui n'est autre que le grand poète Jacques Rigaud [...] tient à la main une petite valise. Il entre dans un studio, ouvre la valise qui contient des dizaines de faux-cols et très calmement les déchire un à un. Après s'être regardé dans un miroir, il déchire son propre col qu'il jette par terre où se trouvent d'autres cadavres de faux-cols. Ceux-ci se mettent à danser [...]. Le film se termine sur d'admirables photos de femmes, dont la dernière dort les yeux grands ouverts. Elle relève la tête et fixe les spectateurs qui se rendent compte qu'elle les regarde avec des faux yeux peints sur ses paupières fermées. Celles-ci se relèvent et les

faux yeux cèdent leur place aux vrais. L'effet est extraordinaire (ceci est une pièce supplémentaire à verser au dossier des trouvailles que Cocteau s'appropriâ). » (Ado Kyrrou). Le film, projeté Au Vieux Colombier en novembre 1926, a un remarquable succès de public : il est programmé tout de suite à New York, Londres, Bruxelles, puis en Allemagne.

- 20 Un soir, avant son départ pour les Indes, Robert Desnos lit à Man Ray un poème qui lui donne l'idée d'un film. C'est en 1928 et le film s'appelle *L'Étoile de mer*, le plus beau film de Man Ray et le plus beau film surréaliste, avec *L'Âge d'or*. *L'Étoile de mer* marque le passage de l'expérimentation-provocation dada à un assemblage d'images auquel n'est pas étranger le sentiment analogique du récit de Desnos. Man Ray y ajoute une très libre utilisation des sous-titres et une technique de flous et de déformations ayant pour but de créer un temps, un espace, une narration que le cinéma n'avait jamais connus auparavant. Comme le dit Ado Kyrrou : « Poème et images forment un nouveau poème, qui parlera à chaque spectateur une langue différente et infiniment libre ».
- 21 Son dernier film, *les Mystères du château du dé* (1929), est réalisé sur proposition du vicomte de Noailles qui souhaitait qu'un film soit tourné dans sa villa d'Hyères construite par Mallet-Stevens, avec ses invités comme acteurs. Avec son opérateur Boiffard, Man Ray passa deux semaines à la villa de Saint-Bernard, cherchant à adapter ses images à un canevas suggéré par la phrase de Mallarmé « un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». L'improvisation fut à la base de ce film, où Man Ray exploita avec finesse les beautés bizarres de la villa, le désir des invités de pas être reconnus (il couvrit leurs visages de bas noirs), leurs essais de gymnastique, le long voyage de Paris à Hyères, etc.
- 22 Noailles, enthousiasmé par le film, demanda à Man Ray de tourner un long métrage, mais il refusa, désormais moins intéressé par le cinéma que par la photographie, et conscient que l'introduction du son, rendant le cinéma toujours plus semblable à la vie, n'était pas fait pour l'inouï, le jamais vu, l'étonnement, l'expérimentation.
- 23 Malgré cela il continua de temps en temps à s'occuper de cinéma, surtout lorsque la situation prenait l'allure d'une aventure sans issue : il collabora à des projets avec Prévert, avec le groupe des surréalistes (de ce film, qui aurait dû s'appeler *Essai de simulation du délire cinématographique*, ne restent que sept photogrammes), avec Picasso et Eluard, avec Hans Richter, etc.

Filmographie

- 24 *Retour à la raison* (1923) ; *Emak Bakia* (1926) ; *L'Étoile de mer* (1928) ; *Les Mystères du château du dé* (1929).
- RENOIR Jean (1894-1979)
- 25 À première vue, l'initiation cinématographique de Jean Renoir rejoint celle de bon nombre d'apprentis cinéastes à l'orée des années vingt (et par exemple celle de René Clair, son cadet de quatre ans mais qui s'assurera bien avant lui une « situation » de premier plan) : lui aussi, soldat de la Grande Guerre, voit dans le cinéma américain une terre promise et un refuge merveilleux – où les vrais poètes s'appellent Chaplin, Griffith, Stroheim... Lui aussi se désintéresse du cinéma français « de prestige », fût-il autoproclamé d'avant-garde, pour fixer son désir sur des objets plus populaires. Mais là s'arrêtent les traits de ressemblance, car pour le reste son parcours est des plus excentriques : tout aussi étranger aux chapelles d'esthètes qu'à la loi du marché, il bricole dans son coin, entouré d'une poignée de fidèles (de son scénariste Pierre Lestringuéz jusqu'à son opérateur Jean Bachelet, de son *alter ego* Jacques Becker jusqu'à

son propre frère Pierre Renoir), et comme si le cinéma était moins un métier qu'un compagnonnage artisanal. Il rappellera d'ailleurs qu'en délaissant son activité de céramiste, en s'aventurant derrière une caméra, en sacrifiant ce qui lui restait de l'héritage d'Auguste Renoir, il poursuivait une envie toute personnelle : mettre en valeur les talents de sa jeune épouse, Catherine Hessling... Et de fait tous leurs premiers films semblent débordés par l'énergie incontrôlable de cette poupée fébrile, à la fois artificielle et trop réelle, à laquelle le cinéaste lui-même impose un double excès de sophistication et de présence charnelle. La femme fatale de *Nana* n'est évidemment pas Louise Brooks, mais elle s'impose comme une figure programmatique de toute l'esthétique de Renoir (le naturel retrouvé au cœur de l'artifice), en même temps qu'elle inaugure, bien trop tôt avant la Nouvelle Vague, une singulière dialectique de l'auteur et de son actrice filmée comme corps insaisissable.

- 26 Pris au jeu, Renoir ne va pas cesser de traquer toutes les formes de ce naturel, de ce mouvement perpétuel, en se fiant moins à des formules arrêtées qu'à des découvertes empiriques... En 1927, pour *Marquitta*, il met au point un système de travelling capitonné qui lui permet d'accompagner le plus sagement possible les déambulations de son modèle ; il imagine une reproduction miniature du métro Barbès, dans le cadre de laquelle ses comédiens évoluent comme autant de marionnettes vivantes. En 1928, dans *la Petite Marchande d'allumettes* (tourné au Vieux-Colombier avec la complicité de Jean Tedesco), il peaufine l'usage de lampes survoltées et d'une pellicule panchromatique, afin de gommer les contrastes excessifs et de suggérer une profondeur – au risque, lorsqu'il dirige l'année suivante *le Bled*, de laisser s'évanouir l'arrière-plan dans une luminosité uniforme... Toujours, les expériences techniques de Renoir vont dans le sens d'une *honnêteté*, qui consiste à montrer au spectateur qu'il est au spectacle, à dévoiler la matérialité du rêve et l'humanité du fantasme. C'est ce que marquera bien André Bazin, en écrivant à propos de *la Petite Marchande* : « [...] Ce qui amuse Renoir, c'est de faire de l'impressionnisme sur l'expressionnisme. Les truquages ne sont pas ici pour leur illusion féérique, mais pour leur réalisation mécanique ou leur matière optique. Ce sont des jouets au second degré. »
- 27 Si *Nana* ou *la Petite Marchande* remportent des succès d'estime, ces partis pris non spectaculaires condamnent Renoir à une position de franc-tireur, obligé pour se renflouer de donner des gages à l'industrie (mais même dans une comédie de garnison comme *Tire-au-flanc*, en 1929, il parvient à insuffler une bouffonnerie anarchisante qui préfigure *Boudu sauvé des eaux*, et scelle sa fraternité avec Michel Simon...). À sa manière, le cinéaste renvoie dos-à-dos les simulacres d'une production commerciale et les raffinements d'une création plus cérébrale – sans pour autant s'associer au compromis tenté alors par un Epstein ou un Feyder... Chez lui, on ne rencontre aucune séparation entre le quotidien et l'idéal, entre la simplicité du récit et « l'effort d'art » : sans complexe, les éléments les plus disparates du monde se retrouvent impurement mêlés, imbriqués, inextricables. Cette alchimie n'opère encore qu'à moitié dans *Catherine*, film qu'il co-réalise en 1924 avec Albert Dieudonné – et où l'on reconnaît trop de tics de montage à la Griffith ou à la Gance (avec les *topoi* de la danse endiablée ou du train affolé). Mais déjà, ce « journal d'une femme de chambre » met en scène une innocence sacrifiée, sans que personne soit coupable plutôt qu'un autre de la diffusion confuse du mal. Si Renoir reprend d'une manière obsessionnelle (qui s'estompera un peu dans la polyphonie de ses films parlants) le motif mélodramatique et naturaliste de la jeune femme victime de la société, s'il accompagne ainsi cette nostalgie de l'innocence qu'inaugurent dès 1923 des films comme *Cœur fidèle* ou *Crainquebille*, il le

fait d'emblée sur un mode anti-idéaliste, qui l'empêche d'entrer dans la logique naissante du réalisme poétique... Son pessimisme n'est pas fait d'une noirceur que viendrait adoucir l'idée du paradis perdu : il repose sur une lucidité intégrale, qui découvre la beauté au fond de la déchéance et la déchéance au-delà de la beauté, qui n'invoque jamais quelque *fatum* métaphysique, poétique ou même politique – mais seulement une acceptation sans limites de ce qui est. On pourrait bien citer dans son premier film (*la Fille de l'eau* en 1924), telle scène où Catherine Hessling semble écrasée par les murs de sa chambre comme par une ogive monumentale ; mais ces nouvelles « infortunes de la vertu » obéissent moins à une vision morale qu'à l'affrontement des éléments (l'eau, le feu), au retournement des apparences, à la simple observation du monde comme il va. Dès le début, la métaphore fluviale s'impose comme celle du cinéma même, perçu comme une continuité sans rupture, un reflet imperturbable de la totalité. En quoi Renoir s'avère peut-être moins proche de Zola que du Huysmans d'*À vau-l'eau*, et d'un naturalisme réduit à l'essentiel (dont il a pu trouver chez Stroheim l'exemple cinématographique le plus marquant) : s'il adapte en 1926 *Nana*, c'est avec un mélange de cruauté et de tendresse qui dépasse l'étude de mœurs, et qui fait voir l'instinct sexuel à l'œuvre autant que le déterminisme social.

- 28 De même, son prétendu « réalisme » ne craint pas de flirter avec l'onirisme – mais celui-ci n'est jamais qu'un reflet de celui-là, son double fraternel : ainsi la fameuse séquence du rêve, dans *la Fille de l'eau*, anticipe-t-elle le merveilleux artisanal de Cocteau, non seulement à cause d'effets similaires (le ralenti, la course à travers les voiles), mais parce que l'imaginaire y apparaît comme un prolongement évident et naïf de la vie réelle. Et c'est ce qui fait la beauté insolite de *la Petite Marchande d'allumettes* : à l'envers d'une noirceur trop théâtrale pour être vraie, la fantasmagorie acquiert une vérité seconde, l'excès de la caricature révèle enfin la nature – au point qu'on se demande si Catherine Hessling s'est délestée de son humanité, ou si les soldats de bois sont devenus à leur tour des personnes... Le petit théâtre de Jean Renoir est là tout entier : dans une outrance libératrice, qui se moque du bon goût et de la vraisemblance, qui accentue les traits du masque pour faire surgir le visage. Si par là il affirme bel et bien sa filiation impressionniste, c'est aux antipodes de l'impressionnisme filmé par Delluc, par Dulac ou par L'Herbier : loin de prétendre explorer une intériorité à l'aide d'analogies plus ou moins rhétoriques, le cinéaste s'implique dans le courant même de la vie ; loin d'aspirer à l'image pure, il accueille les excès les plus contraires, il assume la coexistence de la pensée et du mouvant. Dès lors, on conçoit qu'il ait passé sans trop d'états d'âme le cap du parlant : il n'avait pas sacralisé le silence, il n'avait pas cherché dans le cinéma une sublimation de l'Histoire, mais d'entrée de jeu (et avec trente ans d'avance) son incarnation intégrale.

Filmographie

- 29 *La Fille de l'eau* (1924) ; *Nana* (1926) ; *Charleston* (1927) ; *Marquitta* (id.) ; *La Petite Marchande d'allumettes* (co. Tedesco, 1928) ; *Tire-au-flanc* (id.) ; *Le Tournoi* (1929) ; *Le Bled* (id.).
- RIMSKY Nicolas (1890-1941)
- 30 D'origine polonaise, Nicolas Rimsky – de son vrai nom Kourmacheff – joue au théâtre à Saint-Pétersbourg dès l'âge de 12 ans puis au cinéma depuis 1912. On trouve son nom aux génériques d'un grand nombre de films russes – une cinquantaine – dont *l'Enterré vivant* – avant qu'il n'entre chez Ermoliev. Il joue dans plusieurs films dirigés par Protazanov, réalisateur « phare » de la maison (*À qui l'enfant ?*) qu'il suit dans l'exode vers le Sud (Kiev, Yalta) durant la guerre civile.

- 31 En 1920, il quitte la Crimée avec Mosjoukine, Lissenko, Protazanov, Volkov et autres et se rend à Paris. Il proclame alors être un admirateur de Gance et Griffith et de l'acteur Séverin-Mars.
- 32 Son premier film français est *l'Échéance fatale* de Volkoff en 1921 puis *les Mille et une nuits* de Tourjansky (1922), *la Fille sauvage* d'Etiévant (1922). Tourjansky le dirige à nouveau dans *la Nuit de carnaval* (1922) et *Calvaire d'amour* (1923) puis *Ce cochon de Morin* la même année, mais ce sixième film représente un tournant dans la carrière de Rimsky. D'une part il est associé au scénario, d'autre part la critique et le public le remarquent et en font une vedette comique et l'artisan d'un « renouveau de ce genre ». Cas rare, en effet, dans le cinéma français de cette époque (comme de nos jours d'ailleurs), Rimsky « pousse à fond une situation », en exploite les potentialités comiques, développe une logique de gag. On le comparera sous cet angle à Keaton (dans *Cinéa*) quoique son jeu s'en distingue car il s'appuie sur force gesticulations et grimaces.
- 33 Dès lors Rimsky prend une part croissante au « montage » des films où il joue : il participe au scénario et devient son propre metteur en scène. Contrairement à son collègue Koline cependant qui crée un personnage de comique « persécuté » et reste le plus souvent un comparse, il interprète d'une part les « méchants » ou les « vilains » (jusqu'à la perversité) et poursuit la veine comique ou de vaudeville de l'autre. Il est ainsi le Chinois maléfique de *la Dame masquée*, le cynique Lord Hampton de *la Cible*, mais aussi l'écrivain ridicule de *l'Heureuse mort* et le grotesque Moluchet de *Jim la Houlette*. Au croisement de ces deux aspects, on trouve la figure pitoyable du *Chasseur de chez Maxim's*.
- 34 Associé aux scénarios de *la Cible* et de *l'Heureuse mort* de Nadejdine, il passe à la réalisation avec *le Nègre blanc* en 1925 et pour trois autres films. Mais dans chacun des cas il est associé à un co-réalisateur : successivement Henry Wulschleger (*le Nègre blanc*), Pièrre Colombier (*Paris en cinq jours*) et Roger Lion (*Jim la Houlette* et *le Chasseur de chez Maxim's*), cinéastes peu « encombrants » – alors que des projets avec Cavalcanti puis Epstein restent sans suite – et qui se bornent à un rôle technique. Dans ces films centrés sur son personnage et sa personne – souvent dans deux rôles –, on peut légitimement accorder à Rimsky un rôle moteur dans la mise en scène elle-même tout en notant également la place que prend l'écrivain humoriste russe émigré, Michael Linsky, dont Kamenka rêvait sans doute de faire un dialoguiste ou scénariste comique à Albatros.
- 35 Dans cette veine comique ou même burlesque, *Paris en cinq jours* est l'une de ses plus manifestes réussites. Le groupe de touristes américains emmenés à toute allure dans une visite-éclair de Paris en car découvert garde toute son acuité. La visite du Louvre à la course que reprendra Godard dans *Bande à part* n'est que l'un des moments forts de ce film « enlevé » qui en comporte plus d'un. L'ironie à l'endroit des « hauts lieux » de la capitale n'est pas absente : de la Tour Eiffel qui se « casse » dans le regard enivré de l'Américain comme en un Delaunay irrévérencieux, aux bouges à Apaches du côté des Halles conçus pour épater le bourgeois (déjà présent dans *Jim la Houlette*).
- 36 À la fin de la décennie, il est dirigé par René Hervil dans *Minuit Place Pigalle* (1928) dans une tonalité plus tragique. Au début des années trente, il co-réalise *Pas sur la bouche* (1931) avec le grand metteur en scène russe émigré Nicolas Evréïnoff, auteur auparavant d'un méconnu *Fécondité* d'après Zola avec des décor d'Alexandra Exter.
- 37 Fr.A.

Filmographie

- 38 *Ce Cochon de Morin* (RÉAL. Tourjansky. Scénario, 1923) ; *La Cible* (RÉAL. Nadejdine, 1924) ; *L'Heureuse mort* (RÉAL. Nadejdine, id.) ; *Le Nègre blanc* (1925) ; *Paris en cinq jours* (id.) ; *Jim la Houlette* (1926) ; *Le Chasseur de chez Maxim's* (1927).

ROUDES Gaston (1878- ?)

- 39 Au début des années dix, Gaston Roudès travaille à la société Éclipse. D'abord scénariste et acteur, il réalise son premier film, *le Pouce*, en 1911 tout en continuant à apparaître comme comédien dans d'autres films. C'est un réalisateur à tout faire que l'on retrouve aussi bien dans des œuvres aux prétentions artistiques affichées que dans des films davantage orientés vers le public populaire. Roudès participe à des entreprises inspirées d'œuvres historiques : il dirige Sarah Bernhardt dans *Adrienne Lecouvreur* (1912) et *la Reine Elisabeth* (id.) – films attribués à tort, si l'on en croit Henri Fescourt dans *la Foi et les montagnes*, à Louis Mercanton –, avant de réaliser en 1913 une œuvre très ambitieuse, *la Légende d'Œdipe* avec Mounet-Sully qui a également participé à l'adaptation. Roudès se fait également apprécier comme metteur en scène, en alternance avec Jean Durand, des films de la série *Arizona Bill* interprétés par Joë Hamman et destinés à concurrencer la production américaine.
- 40 Dans les années vingt, Roudès continue à être très actif. Il crée même sa propre société de production, dénommée tantôt Gallo Films tantôt Films Roudès, et tourne des œuvres dans lesquelles dominent une ligne mélodramatique et un souci de réalisme qui retiennent l'attention. D'abord attaché à Rachel Devirys, il devient le metteur en scène attitré de France Dhélia, à laquelle il donne souvent pour partenaire Lucien Dalsace ou Constant Rémy. Il dirige la comédienne dans *Pulcinella* (1923), *les Rantzau* (id.), *l'Ombre du bonheur* (1924), *les Petits* (1925), *la Maternelle* (id.), – le sujet sera à nouveau mis en scène par Jean Benoit-Lévy en 1933 –, *Oiseaux de passage* (id.), *Visage d'aïeule* (1926), *la Maison du soleil* (1928). À la fin des années vingt, Roudès produit un moyen métrage de Jean Epstein, *Sa tête*, avec France Dhélia et René Ferté.
- 41 Le cinéaste poursuit sa carrière dans les années trente, signant des œuvres populaires comme *Roger la Honte* (1932), *l'Assommoir* (1933) où l'on retrouve France Dhélia aux côtés de Line Noro, *la Maison du mystère* (1935), *la Joueuse d'orgue* (1936) ou *la Tour de Nesle* (1937) avec Tania Fédor.

Filmographie

- 42 *Maître Evora* (1920) ; *Prisca* (1921) ; *La Voix de l'Océan* (1922) ; *Pulcinella* (1923) ; *Les Rantzau* (id.) ; *Le Petit Moineau de Paris* (id.) ; *L'Ombre du bonheur* (1924) ; *Les Petits* (co-réalisation Marcel Dumont, 1925), *La Maternelle* (id.) ; *Oiseaux de passage* (id.) ; *Visage d'aïeule* (1926) ; *Le Prince Zilah* (id.) ; *La Maison du soleil* (1928) ; *La Maison des hommes vivants* de Marcel Dumont (supervision, 1929).

ROUSSELL Henry (1875-1946)

- 43 Henry Roussell gagne d'abord sa vie comme employé chez un marchand de vin de Bercy. Ses goûts le portent à aller tous les soirs à l'Odéon où, ayant réussi à se faire engager dans la claque en compagnie d'Antoine et de Firmin Gemier, il peut se griser à son aise de théâtre. Il prépare le Conservatoire, devient jeune premier et est engagé dans la troupe française du théâtre Impérial de Saint-Petersbourg où il devient l'ami de l'Empereur Nicolas II. De retour en France, il se tourne vers le cinéma et a le mérite de comprendre le parti illimité qui peut être tiré de cet art. À cet égard, Abel Gance est un

grand admirateur des grosses productions historiques réalisées par Henry Roussel comme *les Opprimés* ou *Violettes impériales*.

- 44 Occasionnellement acteur, par exemple dans *les Nouveaux Messieurs* de Jacques Feyder, au temps du muet et du parlant, Roussel fait ses débuts dans la mise en scène en 1918 avec *Un homme passa* et *l'Âme du bonze*. En 1925, il est président du salon des Arts Décoratifs. Pour la Lutèce Films, première société entièrement niçoise fondée en juillet 1925 par Barbier, Henry Roussel réalise *Destinée*, une épopée napoléonienne. Kevin Brownlow, après en avoir vu une copie en 17,5 mm au Musée du Film de Buckingham, parle de *Destinée* en termes élogieux : « Ce film est étrangement saisissant, l'attention portée aux costumes et aux extérieurs est remarquable et bien que le film demeure au niveau de la romance historique, il vaut la peine d'être vu. Ce film correspond à l'approche américaine de l'histoire – les grands événements sont le résultat d'histoires d'amour turbulentes –, mais c'est un meilleur film que bien des épopées hollywoodiennes du même genre. Ce n'est pas un aussi bon film que *Violettes impériales* car il lui manque le cameraman Jules Kruger, Raquel Meller et une histoire de premier ordre. Cependant, ces deux films se ressemblent énormément par leur contenu. »
- 45 *Cineà* loue sans réserve Henry Roussel, artiste et poète, d'avoir réhabilité le paysage et d'être allé vraiment en Corse pour tourner en 1926 *l'Île enchantée*. Il ne suffisait pas d'y aller, encore fallait-il en rapporter quelque chose. Dans ce film, restauré par les Archives du Film à partir de différentes copies 35 mm et 9,5 mm, on ne peut qu'admirer la force narrative d'Henry Roussel et sa vision pertinente de deux mondes : le Parisien civilisé et artificiel, le Corse naturel et sauvage – tradition et modernité, deux thèmes dont l'actualité est toujours évidente.
- 46 Henry Roussel occupe une place non négligeable dans le cinéma français des années vingt. Sa production est abondante et diverse. Le succès de sa rencontre avec Raquel Meller a à l'époque un grand retentissement : après trois films (*les Opprimés*, 1922 ; *Violettes impériales*, 1923 ; *la Terre promise*, 1925), ils se retrouvent au temps du parlant pour un *remake* de *Violettes impériales* en 1932. Roussel tourne encore quelques films dans les années trente dont en 1934 son œuvre la plus singulière, *Arlette et ses papas*.
- Filmographie
- 47 *Visages voilés, âmes closes* (1920) ; *La Vérité* (1922) ; *Les Opprimés* (id.) ; *Violettes impériales* (1923) ; *La Terre promise* (1925) ; *Destinée* (id.) ; *L'Île enchantée* (1926) ; *La Valse de l'adieu* (1929) ; *Paris Girls* (autre titre : *Champagne Girls*, id.).